

**La reseña**  
**(material para el parcial domiciliario)**

Taller de Expresión I  
Cátedra Klein

2017

Material preparado por Irene Klein, Patricia Somoza y Teresita Vernino





## Índice

### 1. Reseñas literarias

- Sobre *Recorre los campos azules*, de Claire Keegan, por S.P.
- Sobre *Tres luces*, de Claire Keegan, por Miguel Ángel Petrecca
- Sobre *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba
- Sobre *Los lemmings y otros*, de Fabián Casas, por Sandro Barrella
- Sobre *Pájaros en la boca*, de Samanta Schweblin, por Geney Beltrán Félix
- Sobre *Manual para mujeres de la limpieza*, de Lucia Berlin, por Martín Camaño
- Sobre *El cielo de los animales*, de David James Poissant, por Francisco Álvez Francese

### 2. Sobre el género

- “Enamorado”, Graciela Speranza
- “Críticos de cine”, Javier Porta Fouz (fragmento)
- “Buenas críticas es igual a buenos libros” (fragmentos)
- “La reseña literaria”, Carme Font (fragmentos)



## **1. Reseñas literarias**



El País, Montevideo

Cuentos

*RECORRE LOS CAMPOS AZULES*, de Claire Keegan, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 2009. Distribuye Ediciones del Puerto, 206 págs.

Hay una facilidad en la novela, una deriva gozosa a la que el lector está dispuesto a entregarse, que no siempre se produce en el cuento. Las novelas –incluso las malas– proporcionan una ilusión de familiaridad, un apego, una tranquilidad que proviene de su duración, de la reiteración de nombres propios, del mero discurrir. El cuento casi nunca es así. Por su propia brevedad el cuento es intenso y, por lo tanto, desapacible.

La superposición, además –la presencia obligada de otro cuento que empieza cada vez que el anterior acaba– hace que el clima del relato, ese milagro del ámbito creado por la historia, se pierda rápidamente. Pero ocurre con ciertos cuentos lo que ocurre con ciertos poemas: se niegan a irse. Se imponen, pese a su brevedad, como mundos perfectos, reales, de los que no es posible salir. Así son los cuentos de Claire Keegan.

En su libro *Formas breves* (Anagrama, 2000) Ricardo Piglia postula el cuento contemporáneo como una estructura cuyos fundamentos están en el cruce entre una historia superficial y otra

subyacente. El cuento es un relato que encierra un relato secreto, dice. La historia oculta debe surgir a medida que la historia visible se va desplegando.

Las historias de Claire Keegan no son muy distintas de otras historias de ambiente rural. Hablan del peso de la frustración, de la soledad inevitable, de la vergüenza y del dolor. Asumen que las personas no son malas o buenas, sino que hacen lo que pueden. Y lo que pueden es, con frecuencia, muy poco, aunque cueste mucho. En los campos de Irlanda, como en todos los campos, los hombres saben vagamente que tener una mujer aumenta las posibilidades de tomar una cena caliente, y las mujeres saben que no hay tiempo que perder. De esa necesidad y esa urgencia están hechos los matrimonios, y de esos matrimonios y esos apremios está hecha la vida misma.

La vida familiar rural es casi siempre ominosa, al menos en literatura. Está atravesada por el incesto, el adulterio, la mentira y la mezquindad. Las decisiones de hombres y mujeres no tienen que ver con elecciones, sino con regularidades y ritmos, con ciclos que hay que cerrar y apetitos que hay que saciar.

Algunas veces, esa condición trágica se expresa en el habla de los personajes, en el efecto mimético conseguido por cierta entonación, por cierto ritmo. Claire Keegan no procede así. En los cuentos de Keegan la voz narrativa sigue a los personajes, los



invade, conoce sus pensamientos. No los describe: cuenta cómo son percibidos. Esa colonización de los personajes por parte del narrador es muy perturbadora. Instalado dentro de los protagonistas, el yo narrativo, menos que un narrador omnipresente, es una entidad que habita a sus criaturas y experimenta su dolor, su soledad o su tristeza.

Aunque es notorio que Irlanda es la tierra de los seres feéricos, las breves historias de este libro sólo evocan la magia al pasar, salvo en el último relato, en el que las tradiciones folclóricas asoman como una más de las formas de lo trágico o lo inevitable. Sin embargo, es la escritura misma de Keegan, su apropiación de la vida de los personajes, lo que tiñe todo de un efecto sobrenatural. La habilidad de la autora consiste en crear un mundo estable y mostrar sus

tensiones internas, hasta el punto en que es posible sentir la violencia con que todo podría estallar.

*Recorre los campos azules* (*Walk the blue fields* es el título original) ganó el premio Edge Hill al mejor libro de cuentos de las Islas Británicas en 2007, y su anterior colección de relatos, *Antarctica* (1999), había sido nombrada "Libro del año" por Los Angeles Times, además de haber ganado el William Trevor Prize y el Rooney Prize for Irish Literature. Claire Keegan, nacida en 1968 en County Wicklow, Irlanda, estuvo en Buenos Aires a fines del año pasado, para la presentación de la primera edición en español de su libro.

S. P.

04/07/2011 Clarin.com Revista Ñ Literatura

## **El mundo desde los ojos de una niña**

Por Miguel Ángel Petrecca

*Tres luces* / Claire Keegan / Eterna Cadencia

Promocionado como la primera novela de la “maestra irlandesa actual del cuento” Claire Keegan, de quien Eterna Cadencia ya lleva publicados dos volúmenes de cuentos (*Antártica* y *Recorre los campos azules*), *Tres luces* pertenece a ese género de textos que por su extensión no entran de manera definida en ningún casillero. Puestos a elegir entre las híbridas denominaciones a las que se suele recurrir en estos casos (novela corta, cuento largo) uno tendería a inclinarse más bien por la última de las dos, ya que *Tres luces* es, de hecho, la versión extendida y reelaborada de un cuento que Keegan había escrito y publicado ya años antes. Reelaboración que es congruente con la filosofía de trabajo de la autora, quien se define como una escritora lenta, que trabaja y re trabaja sus textos de manera intensiva. Tal vez por esto, y por su admisión de la importancia que para su formación literaria tuvo la lectura de los poetas irlandeses y norteamericanos, se ha tendido a señalar la cercanía de su prosa con la poesía, algo que el lector de la versión en inglés del libro tal vez se encuentre en mejores condiciones de juzgar.

### **Una historia sencilla**

La historia que se narra es simple. Una chica de una familia irlandesa campesina es llevada a la casa de unos parientes, John y Edna Kinsella, a pasar el verano. La estadía de la niña (cuyo nombre permanecerá desconocido para nosotros a lo largo de todo el relato) en la casa de los Kinsella busca aliviar la carga de su madre, que se encuentra nuevamente embarazada y a cargo de numerosa prole. Desde el mismo comienzo, esta mudanza está marcada por el contraste entre su nueva vida, llena de afecto paternal, atenciones y comodidades desconocidas, y su vida hasta ese momento. La sensación de extrañeza que la acomete irá atenuándose poco a poco, a medida que el paso de los días la va acostumbrando a esa nueva vida y creando un lazo de afecto profundo entre la chica y sus padres postizos.

Se ha subrayado en los relatos de Keegan el uso notable de la omisión, un recurso que para ella forma parte de la naturaleza misma del cuento, en tanto “es necesario dejar afuera la mayor parte de lo que podría decirse”. El cuento, en ese sentido, es definido por Keegan como “una disciplina de la omisión”. Aquí, la omisión tiene que ver, también, con la decisión de mantener el relato estrictamente apegado al punto de vista elegido para narrar, es decir, el punto de

vista de la niña. El lector es introducido en el hogar de los Kinsella y conducido por la mirada de la niña, quien va registrando en detalle lo que ve, escucha y siente. “Nos adentramos en el calor de la cocina, donde me dice que me siente, que me ponga cómoda. Por debajo del olor de lo que se cocina en el horno huele a desinfectante, un poco a lavandina. Saca una tarta de ruibarbo del horno y la pone en la banqueta para que se enfríe: jarabe a punto de rebosar por el hervor, delgadas hojas de repostería horneadas en la tapa. Desde la puerta sopla una corriente de aire fresco, pero aquí hace calor y todo está quieto y limpio. Las altas margaritas siguen tan inmóviles como el vaso de agua alargado en el que están. Por ningún lado hay señal de niños.”

El registro se produce en tiempo presente, generando una sensación de inmediatez, de acceder directamente, y a través de la mirada de la niña, a lo que sucede. No sólo se omite de esta manera cualquier información que no esté al alcance de la niña misma, sino también cualquier explicación acerca de lo que se ve. Colocado frente a algo semejante a la punta de un iceberg, el lector debe encargarse así de reconstruir la masa de sobreentendidos sumergida bajo la superficie del texto.

### **El núcleo y la omisión**

Genéticamente grabada en el estilo y el programa literario de Keegan y estructuralmente sostenida sobre el recurso a un punto de vista focalizado, la omisión aparece acá también, más profundamente, como núcleo temático del texto, que puede leerse como un relato sobre el secreto, una exploración de los silencios entre las personas. “No hay secretos en esta casa”, le dirá Edna Kinsella a la niña a poco de su llegada, y esta será justamente la primera señal, ominosa, de la existencia de una zona de silencio denso que pende sobre el hogar de los Kinsella. El descubrimiento de este secreto, que obliga a la niña misma y al lector a releer todo lo sucedido desde su llegada a la casa, será el disparador de un aprendizaje por parte de aquella. Aprenderá, precisamente, el valor del silencio o el secreto como prendas de un pacto sostenido sobre la lealtad y el amor.

Surgido, como muchos de sus textos, a partir de la necesidad de desarrollar una imagen que acosaba a la autora (en este caso la de un pozo, un balde y el reflejo de una niña en el agua) *Tres luces* se destaca también por la belleza de algunas descripciones de la vida en el campo irlandés. Eso, sumado a todo lo ya dicho, alcanza para afirmar de este libro que, sin producir tal vez un impacto extraordinario, no deja de ser de lectura rápida y amena.

ADN Cultura, sábado 07 de junio de 2008

Narrativa extranjera

## **El ojo clínico de una niña**

*La casa de los conejos*

Por Laura Alcoba

Edhasa/Trad.: Leopoldo Brizuela/134 páginas/\$ 26

Seguramente es más fácil para un niño imitar a un adulto que para el adulto realizar la operación opuesta. Ya lo advertía Silvina Ocampo: los chicos son simples y directos, y por más que uno se esfuerce es difícil alcanzar esa perfección. Laura Alcoba, sin embargo, logra con *La casa de los conejos* –su ópera prima– ubicarse del lado de la excepción. Como en las películas de Yasujiro Ozu, en donde la cámara invariablemente se coloca a la altura de los ojos de un niño, la autora es capaz de sostener a lo largo de la novela el registro infantil sin que le tiemble la voz.

En *La casa de los conejos*, Alcoba narra su experiencia de vida clandestina junto a su madre y un grupo de peronistas revolucionarios de izquierda durante fines de 1975 y principios del 1976. La historia está enmarcada por una suerte de prólogo o carta de intención y por un "epílogo" en el que se resume de manera escueta el destino de los personajes. Una verdadera crónica de

muerte anunciada de la que ella y la madre pudieron azarosamente escapar.

A pesar del fuerte valor testimonial del relato –la protagonista vive varios meses en el domicilio que ocultaba la principal imprenta de los Montoneros–, la novela no cae en la predecible idealización de la lucha armada ni en la demonización de la dictadura. Hay más bien un ojo clínico, o de entomóloga en ciernes, capaz de diseccionar la realidad con una crudeza pasmosa. Por ejemplo, cuando visita al padre en la cárcel, acompañada por sus abuelos, a la niña la impresionan más que ninguna otra cosa los senos de la abuela durante la requisa. "Es verdad que se parecen más a bolsas que a pechos de mujer y que a uno le cuesta creer que semejante masa sea solo de carne." Pero esto no significa que estemos frente a un monstruo prodigio. Se trata de una niña perfectamente normal, honesta, egoísta ("Entiendo todo muy bien, pero no pienso más que en una cuestión: la escuela. Si vivimos escondidos, ¿cómo voy a hacer para ir a clase?") a la que le ha tocado lidiar con el peso del secreto, la reclusión, la identidad mentida y el terror a ser descubierta. "Me pregunto cómo hemos podido entendernos tan mal", se lamenta la protagonista en el capítulo primero haciendo referencia a sus padres, esos padres militantes que la obligan a conciliar la merienda con la limpieza de

armas: magistral puesta en abismo del problema mayor (la infancia y la revolución bajo un mismo techo) que podría inclusive enriquecer el catálogo de modos de convivencia que Roland Barthes propuso en su seminario *Cómo vivir juntos*.

La nacionalidad de la autora, el lugar –La Plata– en que transcurre la historia y la ajustada traducción de Leopoldo Brizuela invitan a olvidar por completo que *La casa de los conejos* fue escrita en francés. Sin embargo, tanto la elección de narrar en su segunda lengua como la de hacerlo desde la perspectiva de una niña de siete años no son temas menores sino una manera eficaz de tomar distancia y ampararse en el ecuménico terreno de la ficción. Y esa distancia, a veces brutal, convierte de algún modo a la protagonista en una extranjera que por momentos, en su incorruptible literalidad,

trae a la memoria a aquellos corresponsales de las falsamente inocentes *Cartas persas* de Montesquieu. Claro que mientras estos últimos no podían escapar de las limitaciones propias del género epistolar, aquí el ritmo ágil de la prosa, las astutas elipsis, los personajes apenas delineados, el suspenso, el narrador como "detective" que termina por descubrir al delator y el flirteo con "La carta robada" de Poe acercan *La casa de los conejos* al género policial. Con la diferencia de que en las novelas policiales casi nunca quedan cabos sueltos y en este libro, en cambio, el final no puede ser más abierto: Clara Anahí Mariani, la recién nacida que desapareció el día que la imprenta cayó en un operativo del Ejército y sus moradores fueron asesinados, aún no sabe quién es.

La Nación. Suplemento Cultura-Domingo 16 de abril de 2006

Bibliografía

### **Ciclo de Boedo**

Por Sandro Barrella

#### *LOS LEMMINGS Y OTROS*

Por Fabián Casas-(Santiago Arcos Editor)-101 páginas-(\$ 23)

Antes de su emancipación en 1972 según ordenanza municipal número 26607, lo que se conoce como Boedo pertenecía por derecho al barrio de Almagro. Sin embargo sus habitantes nunca se sintieron "almagrenses", y por paradójico que pueda parecer, el equipo de fútbol que los identifica, San Lorenzo de Almagro, no lleva en su nombre el del barrio que aquellos supieron conseguir. En uno de los ocho cuentos que forman *Los Lemmings y otros*, un personaje resuelve, lejos de los despachos oficiales, cualquier discrepancia: "Boedo queda donde estemos nosotros". Como la esfera de Pascal, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna, el Boedo de *Los Lemmings...* es un universo en expansión, la caja de resonancia para el coro de voces que Casas pone en circulación, una especie de Itaca de la que parten y a la que regresan los personajes de estas historias.

El orden de los cuentos no es arbitrario. El primero presenta, desde el paisaje remoto de la infancia –que nunca es mostrada como

un paraíso perdido–, algo así como el elenco estable del ciclo de Boedo. En el último ese mismo elenco vuelve marcado por el pesado rastrillo del tiempo. Entre uno y otro surge la voz del narrador, especie de álter ego pacientemente construido por Fabián Casas, el mismo que en sus libros de poemas asume la primera persona del singular.

"Los Lemmings", el cuento que abre y da título al libro, comienza con un arltiano cross a la mandíbula: "La dictadura fue la música disco". Menos un axioma sociológico que un hallazgo de la lengua, la imagen revela, en su concentración de sentido, los estragos del Proceso en la generación que lo padeció cuando pasaba de la infancia a la adolescencia. Casas hace luego un guiño al lector con una réplica casi exacta del comienzo de *El cazador oculto* ("si de veras quieren escuchar otra historia...") para despejar cualquier duda: lo que sigue es un relato de iniciación. Otros guiños, en forma de cita, remiten a sus propios versos, como el pedido del "resaltador" a Proust, sucedáneo de la magdalena, o el recuerdo de los amigos borrados antes de tiempo "con el liquid paper del Proceso, las Malvinas y el Sida".

"Cuatro fantásticos", el segundo cuento, amplifica la versión infantil de la experiencia en la búsqueda de un héroe que actúe como sustituto del padre ausente. Los sucesivos novios de la madre irán

ocupando ese lugar dejado por el padre, "metido en la guerrilla", según revela el último de los "fantásticos". La referencia a la lucha política en los años setenta vuelve a hacerse presente, de modo asordinado, sin demasiadas explicaciones, en "La mortificación ordinaria", un cuento oscuro, de construcción precisa, en el que los contornos del realismo practicado por Casas se diluyen. El protagonista, acosado por una amnesia parcial, revive su pasado en una organización armada como un ajuste de cuentas entre delincuentes de poca monta.

"El bosque pulenta", uno de los mejores cuentos del libro, funciona a su vez como bisagra del ciclo. Los chicos que en el primer relato tomaban Talasa (jarabe eufónico-eufórico) y se contaban historias en la pieza del tano Fuzzaro, están dejando de serlo. Cuando el cuento termine serán adolescentes. Máximo Disfrute, héroe absoluto de la historia, no sólo es el proveedor de aventuras; es, sobre todo, el creador de un lenguaje. La fascinación que el narrador siente por la jerga de Máximo es directamente proporcional a la que le inspira su figura. Como en el resto de los cuentos, la narración progresa por acumulación de pequeños sucesos, desvíos en el cauce principal de la trama, un chiste oportuno

que se resuelve en iluminación epifánica. El carácter episódico, la circulación constante de microhistorias, se funden en la "musiquilla" que les da soporte: el trabajo minucioso sobre la lengua crea una ilusión de oralidad y rubrica un estilo.

Esto se ve reforzado en el relato, "Apéndices al Bosque Pulenta". En la primera parte es Máximo quien da su versión de los hechos, en un monólogo fragmentario, frente a un interlocutor mudo que remeda la figura de un terapeuta. En la segunda parte toman la palabra, según pasan los años, dos personajes del ciclo, para cerrarlo. Casas, que, seguramente, aporta algo de sí al personaje del hijo en el cuento "El relator", le da voz a Nancy Costas para hacer el recuento. A diferencia de Máximo, Nancy escribe. Escribe "en un cuaderno Gloria", y en su escritura pasa a gran velocidad la película hablada de una generación que hizo en Boedo la experiencia de la vida. Con los vivos y los muertos, con los sobrevivientes. Los que pudieron, finalmente, regresaron a Itaca.

Con el oído atento del poeta, Fabián Casas entrega en estos cuentos una crónica urbana, novela familiar-barrial, literatura atravesada por una época oscura que logra trascender con el brillo de la lengua.

Publicado en *Letras Libres* (<http://www.letraslibres.com>) 11/16/2015

## **Pájaros en la boca de Samanta Schweblin**

Por Geney Beltrán Félix

Revista: *Al cielo por la izquierda* - Febrero 2011

Las narraciones de *El núcleo del disturbio* (2002), primer libro de Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978), exploran situaciones en las que se ve trastocada la lógica racional, y ante las cuales los personajes responden con desobediencia. Un ejemplo: al no tener cambio para pagar su pasaje ferroviario, y al percatarse de que los trenes, de cualquier modo, pasan sin detenerse en la estación, el protagonista de “Hacia la alegre civilización de la Capital” se ve llevado, mientras establece su vida en casa del vendedor de boletos, a fraguar un plan para huir. Aunque disparejo en la solvencia de sus tramas y prolijo en su prosa, el tomo muestra una imaginación díscola ante las prerrogativas de lo real, y logra textos contundentes en su tratamiento de la violencia ciudadana (“Matar un perro”) y el absurdo metafísico (“El momento”).

Con la excepción de “Conservas”, fábula de muy contemporánea pertinencia en la que una pareja de jóvenes se empeña con éxito en revertir la gestación de un bebé, los personajes del segundo volumen de la autora, *Pájaros en la boca*, determinan entregarse a la resignación apenas se descubren inmersos en rupturas

de la lógica. Ese es todo el desarrollo que se presenta. Un hombre ve a su hija adolescente comer pájaros vivos. El relato –que da título al libro– consigna estrictamente el desafío a su credulidad (no hay más nada). El hombre no se afana en combatir el hecho insólito, ni mucho menos en combatirse a sí mismo en tanto latente cómplice de la irregularidad. Merced al pasivo temple de quien lo atestigua, el episodio finalmente se incorpora a la cadena de lo rutinario: la metáfora extravagante confirma, y no refuta, la realidad.

Varios de los relatos parecieran una respuesta extendida a la pregunta “¿qué pasaría si...?”, a partir de lo cual sugerirían una prospección, en clave absurda, del ser alienado de nuestro tiempo. Un hombre narra cómo, al instalarse en un terreno que acaba de rentar, se encuentra a un tipo esforzado en cavar y cavar un pozo. ¿Y qué otra cosa? Solo la imagen, sin desarrollar, del esfuerzo vano. Pero el narrador no muta. Lo anómalo se vuelve, en los dos sentidos del término, una ocurrencia: en tanto incidente y en tanto chiste, pierde su carácter siniestro, que le podría haber sido dado por la forma en que aquellos que lo presencian se viesan transformados no solo en sus cotidianidades.

Esto sería kafkiano solo en el primer movimiento, el más fácil de reproducir: imaginar la anomalía, a lo que falta el insertarla en la psique del personaje. La anomalía kafkiana vuelve cómplices a



sus víctimas desde adentro: la trasgresión de la lógica que hay en un proceso, un castillo inaccesible o una metamorfosis, es de una fuerza superior a la expectativa realista del detenido, el agrimensor o el empleado de oficina que tercamente resiste, aunque termine siendo vencido. Pero en ese aferrarse a un pacto con lo real va produciéndose la mudanza interior, hasta que surge la pregunta, como en Josef K., de si en efecto se es culpable de un crimen que no se advirtió cometer. Lo absurdo, al tejer la sospecha en los íntimos tejidos del personaje, lo mina. Su derrota final no es resignación sino enfermedad: se halla ahora infectado por la duda que el poder emplea como arma.

Al plegarse a la variación de lo externo, el personaje en los relatos de Schweblin ve colocada una muralla en torno de su psique. El dueño de una juguetería, en “La medida de las cosas”, percibe la regresión infantil de Enrique, su inopinado dependiente, pero él mismo no experimenta, en sí, crisis alguna. El testigo no se ve retado a una evolución incómoda o ya de plano destructiva. Los textos, en aras de la supervivencia de los personajes, permanecen en la marginalidad de lo dramático. Como tal, la misma sensibilidad del lector se ve salvaguardada. Una ficción que tiene tanto tacto con quien la lee se acerca mucho a la intrascendencia –algo similar

podría diagnosticarse en los últimos libros de Dino Buzzati, como *Le notti difficili*.

¿Qué necesidad tendríamos de ver elevada la temperatura dramática? Acaso mi reparo sea moral, pero también es literario –no creo que los dos adjetivos se hallen para nada distantes uno del otro. Como metáfora de una fisura secreta, la anomalía puede abrir una percepción de la naturaleza paradójica de seres humanos que, al no tener la valentía para ser sus propios verdugos, asignan ese papel a sucesos disruptivos ante los cuales no hay manera –o eso pienso– de mantener la indiferencia. En cambio, por timorata, la pesquisa en torno de la conducta humana, en *Pájaros de la boca*, se queda en lo superficial.

Y si repite, abaratado (la anomalía sin la consecuencia profunda), el mecanismo propio de Kafka o el primer Buzzati –si no incorpora una variación que surja del temperamento o la circunstancia epocal–, el discípulo permanece en esa condición al revelar sometimiento a la parte más obvia de un método urdido por otros, lo que podría interpretarse como oportunismo: aunque incompleta, la lección ya canónica es fácilmente aplaudida por el lector conformista, sobre todo si nos encontramos ante una prosa sin exigencias, léxicamente seducida por la pobreza y la palidez y negada a la audacia técnica debido acaso a la propensión formulera

por finales sorprendidos que, a estas alturas de la repetición, son de lo más predecibles (en “Bajo tierra”, el viejo que cuenta la historia de los niños perdidos en un pueblo minero termina siendo él mismo un minero). Sobre todo una cosa: el texto narrativo puede ser clasicista en su ejecución y austero en su trabajo prosístico cuando la perspectiva de lo vital que la voz literaria presenta es discordante y nueva, y no una reiteración edulcorada de lo que otros antes con mayor hondura han patentado.

¿Para qué ofuscar al comodino lector con una prospección dramática que, si perturbadora, es por lo mismo de aprobación incierta? Supongamos el caso: me subo a los hombros de un gigante, pero en vez de ponerme de pie, estiro los brazos hacia las alturas y lanzo lejos la vista y la voz, mejor cierro los ojos y busco encogerme, guardo silencio aferrándome por el temor a caer o a superar, con el arrojo propio, al gigante que me hospeda. De ese modo, no habré de caer nunca, pero también me niego el mirar lejos, hacia una nueva y mayor distancia. Así estas ficciones. Sobre los hombros de Kafka, se niegan el privilegio de arriesgarse a la victoria sobre Kafka.

Los InRocks - 23/09/16

## ***Manual para mujeres de la limpieza, de Lucia Berlin***

Por Martín Caamaño

Alfaguara

432 páginas

Traducción de E. Vázquez Nacarino

Prólogo de L. Davis

Ante las descontroladas cataratas de elogios que suelen acompañar los descubrimientos de viejos tesoros ignorados —ya sea en música, literatura o cualquier otra disciplina—, la primera sensación que sobreviene es el escepticismo. ¿Será para tanto? Es verdad: abundan los casos, muchos de ellos incomprensibles, de talentos que no gozaron de ningún reconocimiento en vida y cuyas obras recién fueron valoradas mucho tiempo después. Entonces, cada vez que estamos frente a este tipo de rescates, nos preguntamos si no podrá tratarse de un caso de esos. Frases como “el secreto mejor guardado...” generan desconfianza y a veces hasta bronca. Es por eso que al encarar esta clase de obras nos vemos obligados a tener que lidiar con la posibilidad de una inminente decepción. “La última sensación literaria de EE.UU.”, “¿Cómo una autora así pudo pasar desapercibida?”, son algunas de los comentarios aparecidos en

la contratapa de *Manual para mujeres de la limpieza*, el libro que recopila casi todos los cuentos de Lucia Berlin. ¿Pero quién es Lucia Berlin? Si en un raptó de distracción leemos acentos donde no los hay, en esas íes de su nombre, fácilmente podríamos creer que se trata del seudónimo de una joven escritora contemporánea y no de una autora ya fallecida, que nació en 1936 y escribió entre los años 87 y 98 del siglo pasado. Miramos la foto que acompaña la edición. El mismo desconcierto. Una especie de Jacqueline Kennedy sosteniendo un cigarrillo con la muñeca quebrada como un personaje salido de *Dinastía* o de *Dallas*, serie a la que se alude en algún relato y con la que a veces puede compartir ambientes y hasta cierto tipo de personajes. Segunda sorpresa del lector: salvo por algún que otro detalle de época, la escritura de Berlin está totalmente vigente, sus cuentos perfectamente podrían escribirse hoy.

Esta oportunidad de descubrir a una autora a través de una antología que reúne casi la totalidad de su obra resulta inmejorable para advertir patrones, rasgos distintivos, recurrencias. Por ejemplo, el uso del material autobiográfico, la naturalidad con que Berlin acopla a sus ficciones la propia experiencia. La narradora de muchos de sus relatos también se llama Lucia y comparte más de un aspecto con ella. Hija de un ingeniero minero, Berlin vivió en distintas ciudades y países como Idaho, Montana, El Paso, Chile, México.

Estos lugares suelen aparecer en sus cuentos así como los distintos oficios que Berlin realizó a lo largo de su vida: profesora, enfermera, empleada doméstica. Otro ejemplo es la velocidad de su prosa. Berlin utiliza una puntuación inesperada, un estilo telegráfico que a veces parece lindar con la poesía. “Me ponía nerviosa sentir que no dejaba de vigilarme mientras fumaba o me sonaba la nariz, mientras hojeaba revistas de hacía años. Lady Bird Johnson, cuando era primera dama, bajando los rápidos.” Un simple punto seguido basta para que pasemos sin más de la perspectiva de un indio que observa a la narradora del cuento al contenido de la revista que ella está leyendo. Es un procedimiento que reaparece en la gran mayoría de los textos. Como también el de utilizar las notas pegadas en las paredes, los carteles de publicidad, las letras de canciones o los fragmentos de algún libro como vehículos narrativos. Berlin parece escribir en estado de gracia, leerla es una lección de escritura.

También podemos establecer varias series entre los distintos cuentos. La serie de los colegios, la serie de Chile, de México, de los relatos latinoamericanos, la serie de las lavanderías, de las salas de urgencias, del alcoholismo, de los hijos, del sufrimiento físico, y podríamos continuar. Hay cuentos sencillamente perfectos, contruidos con absoluta precisión (“Melina”, “Amigos”, “Doctor H.A. Moynihan”) y otros inquietantes, que funcionan como

epifanías, como pequeñas epopeyas de lo cotidiano (“Mi jockey”, “Manual para mujeres de la limpieza”, “Carpe Diem”). Una niña que ayuda a su abuelo dentista a extirparse su dentadura completa, una enfermera que tiene una reminiscencia proustiana a través de los ojos de un paciente, una empleada doméstica que brinda consejos sobre su oficio que ella misma no cumple, son algunas de las historias que podemos encontrar en *Manual para mujeres de la limpieza*.

Hay cierto dislocamiento en los relatos de Berlin. La mayoría de sus personajes parecen estar desorientados, fuera de lugar, como si pertenecieran a otra época o a otro contexto pero lo ignoraran porque en realidad buscan otra cosa, algo más, que se les escapa y por supuesto tampoco saben qué es. Ahí está la narradora de “Buenos y malos” que, con su “chaqueta roja de Chanel” visita un barrio carenciado chileno junto a su profesora de historia, o la Loretta de “Amigos”, que por azar empieza a frecuentar a una pareja de octogenarios, o Eloise Gore, la viuda de “Toda luna, todo el año”, que se une a un grupo de buzos mexicanos que “la habían acogido no por simpatía ni por afinidad. Simplemente porque se había presentado allí”. Como toda gran cuentista, las narraciones de Berlin hacen pie en el misterio, en lo no dicho, en lo que está por debajo de la superficie. Si no viviéramos en un mundo tan machista, una

escritora como ella podría haber marcado el rumbo, configurado un canon. Tranquilamente podríamos hablar de Lucia Berlin como hoy hablamos de Cheever o de Carver. Basta con leer los cuentos

reunidos en *Manual para mujeres de la limpieza* para constatar que está a la altura de cualquier elogio.

La Diaria. Cultura. 03 jun 2016

## **La espera**

Por Francisco Álvez Francese

*El cielo de los animales*

David James Poissant

Edhasa, 2015

Desde que a mediados del siglo XIX el cuento corto realista se consolidó como género prestigioso (fundamentalmente debido a la masificación de la prensa), el éxito o el fracaso de cualquier historia radica, a grandes rasgos, en la modulación y el equilibrio entre lo que se ve y lo invisible. En Estados Unidos, este estilo narrativo –que tiene en varios sentidos al ruso Anton Chéjov como indiscutible figura seminal– ha producido una tradición sólida y llena de puntos brillantes (piénsese en figuras tan disímiles como Nathaniel Hawthorne, Truman Capote, Carson McCullers, Ernest Hemingway y Raymond Carver, por citar a unos pocos), continuada hoy por autores como David James Poissant, que se presentó en 2014 con *El cielo de los animales*, un debut contundente (aunque de calidad despareja), maduro y de notable precisión técnica.

En los 15 cuentos que lo componen es fácil ver la competencia de su autor, que pasa sin dificultad de la primera a la tercera y aun a la segunda persona narrativa (en el singular “Cómo

ayudar a tu marido a morir”); de cuentos de dos o tres páginas a otros de más de 20; de protagonistas masculinos a femeninos; del realismo clásico a los ribetes fantásticos (lobos que hablan o bebés que brillan). Esta versatilidad es particularmente visible en la relación entre el primer cuento y el último (probablemente los puntos más altos del libro), ambos protagonizados por el mismo personaje pero narrados desde voces distintas y con muchos años de distancia. Poissant repetirá el juego en su próximo proyecto narrativo: una novela que retoma a la pareja protagonista de una de estas historias.

En cuanto a la temática, es difícil pensar un reservorio de imágenes y símbolos más rico que el mundo animal. El hombre ha encontrado en él, en esos compañeros ajenos al lenguaje articulado, una forma de explicarse, un factor de alteridad con y contra el cual nos definimos. *El cielo de los animales* lleva esa premisa hasta sus límites: la línea que articula el libro es la presencia (a veces explícita, a veces subyacente en las palabras de los personajes) de reptiles, mamíferos e insectos, sobre todo, que tienen un claro lugar en la trama y al mismo tiempo significan metafóricamente, trayendo a la superficie pistas para descifrar lo que Ricardo Piglia llamó “la historia secreta”, al desentrañar la doble cualidad del género, que

mientras presenta en primer plano una historia, cuenta en verdad otra que requiere del lector para emerger.

Así, los diversos animales (un caimán gigantesco, un perro moribundo, un enjambre de abejas, un monstruo de Gila), enfrentan a los personajes, de construcción delicada y compleja, con las variedades de lo humano, con sus temores, sus tabúes, sus desconsuelos y sus perversiones. Pero esto parece a veces forzado, contingente, como si sólo estuviera ahí para mantener una unidad que de otro modo no se sostendría. En esos casos sobran las referencias (la fascinación con los documentales de algún personaje, por ejemplo), porque la unidad, más allá del título y de los nombres mismos de algunas de las piezas (“El Hombre Lagarto”, “El último de los grandes mamíferos terrestres”, “Lo que quiere el lobo”) está constituida por el tono de los cuentos, hechos a partir de escombros. Los personajes que habitan las páginas de los mejores son seres estancados, que llevan vidas rutinarias, vacías, sin dirección ni sentido, y que, a partir del encuentro con un animal o con otras personas (“Nudistas” es un ejemplo), hallan el punto de inflexión que los hace vislumbrar una solución (que también puede ser la muerte).

Esa repentina ilusión, esa esperanza de cambio que queda al final de varios cuentos, es –sabemos– sólo eso: ilusión. Poissant es generoso con sus personajes, a los que puebla (a veces en exceso) de detalles que los hacen verosímiles, aun en los cuentos en que hay una pátina de ensoñación o fantasía, pero es cruel en cuanto a sus destinos: siempre busca la forma de dejarlos trancos (y cuando no lo hace, falla). Los provee de sueños, pero les arrebató toda posibilidad de realizarlos. “La amputada”, uno de los mejores cuentos, tiene un final paradigmático en ese sentido: el protagonista esperando, en la noche, lo que jamás va a volver (el gato perdido, su ex mujer, la chica de la que se enamoró fugazmente). En el espacio íntimo de una casa, un auto o una playa que de pronto queda vacía, los personajes se encuentran a sí mismos, ven el fondo del abismo, no ven nada.

“El cielo de los animales” (título que viene de un poema de James L Dickey) es por eso una metáfora perfecta: el consuelo tonto de creer que nuestras mascotas, que nuestros seres queridos están en algún sitio mejor, esperándonos.

## **2. Sobre el género**





OTRA PARTE Nº 13, verano 2007-2008

## **Enamorado**

### **Sobre las luminosas lecturas críticas de Pablo Sicardi**

Por Graciela Speranza

En el paisaje desleído de nuestra prensa cultural relumbran dos veces al mes, ocasionalmente tres, las reseñas críticas de Pablo Sicardi en el semanario *Diagonal*. Cuando ya nos resignábamos a dar por extinguida la especie, brilla por fin un crítico capaz de liberar al lector de las trampas de la mercadotecnia y orientarlo en el popurrí de las librerías. En dos páginas formato tabloide, ocasionalmente tres, Sicardi se explaya a gusto sobre sus últimas lecturas, un espectro muy variado de novedades que no descarta el ensayo ni la poesía pero prefiere la ficción, y en el que la narrativa argentina o americana se mezcla borgeana y despreocupadamente con la europea o la oriental. Para desvelo de todo lector voraz, Sicardi parece leerlo todo, pero es apenas un efecto de su perspicacia en la selección. Aunque su curiosidad es infinita y está humanamente al día con los escritores argentinos y los latinoamericanos, admira hasta la idolatría a algunos centroeuropeos, a tres o cuatro franceses, a un par de italianos y a algún español, tiene debilidad inocultable por los anglosajones. Salvo raras excepciones (un largo ensayo sobre la obra del director taiwanés Tsai Ming-Liang y otro sobre el austríaco

Michael Haneke, por ejemplo) solo comenta libros, pero sus filosas referencias al cine y al arte contemporáneo dejan ver que no concibe la miopía forzada del especialista y piensa “el arte en general”. No es la amplitud del espectro, sin embargo, lo que más sorprende en sus lecturas. Los acopiadores de páginas, ristas de autores y títulos abundan entre los críticos, pero lo que lo vuelve único en el espacio vital que media “entre los reseñadores ramplones de los diarios y los recolectores de polvo de la academia” (la ironía, citada en una de sus reseñas, es del británico Clive James) es una mezcla de rigor y efervescencia, inteligencia y gusto, densidad y transparencia. Sicardi lee como quien sale de viaje a un país desconocido y vuelve del paseo transformado: comparte con el lector el arrebató frente al hallazgo, contagia entusiasmo a medida que avanza en el comentario, plantea buenas preguntas, las responde, ilumina la generalización con ejemplos, no descansa hasta encontrar una formulación precisa para una peculiaridad poética y es un portento de claridad y sutileza. No hace alardes de estilo que competirían en vano con el del autor u opacarían la limpidez del argumento, pero escribe sobre literatura, entre otras cosas, porque aprecia la buena prosa; no le alcanza con la mera redacción instrumental y cultiva una lengua precisa, suelta, rica, graciosa. En poco menos de dos años, digámoslo de una vez sin temor a exagerar, ha compuesto sin proponérselo (editores,

atención!) una antología del mejor ensayo crítico que se ha escrito entre nosotros en los últimos tiempos, en cualquier género y medio. Habida cuenta de la proeza y considerando su edad (es sorprendentemente joven), cabe preguntarse: ¿cómo lo hace?

El espacio, para empezar, no es un detalle menor librado al azar. Que para revitalizar el género Sicardi haya preferido las páginas de un semanario de actualidad heterodoxo como *Diagonal*, con una sección de cultura muy nutrida pero desaparecida, es su primer y más enfático enunciado sobre la crítica en los medios. Sabe que la elección soberana del libro, el plazo holgado, la extensión generosa, la certeza de integridad y la estricta periodicidad de los artículos son requisitos no negociables para garantizar la necesidad, el ímpetu y el rigor crítico con los que ir afianzando una voz propia –confiable, simpática, adictiva incluso– que el lector pueda reconocer, acompañar y hasta esperar. (Cuando los suplementos de los grandes diarios reconozcan por fin esos principios básicos del funcionamiento de la crítica en la prensa cultural, aceptarán encantados sus condiciones y todos ganarán lectores: Sicardi, la literatura y los suplementos.)

Saber y gusto, claro, son también indispensables en el ejercicio solvente del género. Sicardi no se entrega a las jergas

metalúrgicas del textualismo, ni al mero sociologismo, ni al historicismo árido, ni al abuso de la *théorie* que atrofia mucha producción crítica (y ocupa, de hecho, un lugar muy marginal en la carrera de Letras), pero tiene sin duda una formación sólida que ha ganado en la academia. Su enciclopedia es una combinación personal de estudio sistemático y deriva caprichosa por la literatura del mundo, dosis considerables de ensayo y filosofía, mucha curiosidad y sobre todo desprejuicio. La docencia lo estimula (se intuye en la vena pedagógica de sus lecturas) y sabe que hay en la universidad más contracción al estudio, más concentración y pensamiento riguroso, pero es probable que nunca avance demasiado en la carrera de obstáculos de los claustros y termine abandonándolos. La comprensión cabal de las tramas institucionales, la elaboración de injundiosos *papers* (partes de “un trabajo mayor” que nunca se completa) y el *globetrotting* de los congresos, todos requisitos indispensables para hacerse un lugar en la academia, le robarían preciosas horas de lectura disfrutable que no negocia a ningún precio.

Pero hablamos también de gusto. Sicardi sólo escribe sobre libros que lo deslumbran, lo inquietan, lo perturban o le disparan preguntas, autores con los que contrae inmediatamente una deuda de gratitud que la lectura intenta saldar, o en los que encuentra una

constelación luminosa de atributos nunca vista, un artefacto curioso, una forma, un uso de la lengua o de los géneros, una vía insospechada de pensamiento o acceso al mundo, que inmediatamente se siente desafiado a nombrar, caracterizar y compartir. Ese primer e indefectible estímulo para escribir sus lecturas lo separa claramente de una fauna muy variada que ha reemplazado a la especie genuina del crítico: los burócratas que cumplen con las exigencias del género a reglamento (campeones del estereotipo, los arabescos inconducentes y la dilatación de las solapas), los mandarines que anteponen el dogma a la lectura y dictaminan qué y qué no hay que leer, los arribistas a los que abrir juicio (sobre todo negativo) les da un cosquilleo de poder, los sádicos que destrozan deportivamente libros malos y los resentidos que sólo señalan fallas de los buenos, los tecnócratas que describen “operaciones”, “construcciones”, “mapas” y “sistemas”, los venales que sólo intercambian favores o comentan libros de sus amigos, los eternos jóvenes (obligados a entrar en la órbita del último cínico, el último excéntrico o el último marginal por miedo a perder el tren), los dinosaurios, los oscuros, los sencillamente ágrafos. El nervio de sus argumentos podría acercarlo a los *bloggers* y sus debates virtuales, pero el tiempo (y las lecturas y relecturas) que invierte en cada reseña transforma los comentarios repentistas y livianos de la

web en virtual hojarasca. Sicardi no es un detractor de la crítica en la red pero detesta (lo ha dicho entre líneas en varios de sus artículos) sus inflexiones autóctonas: las compulsas de opinión, los *rankings*, la ligereza, la frivolidad sobreactuada, el narcisismo, el anonimato cobarde y la violencia salvaje. No comparte, es evidente, una idea de la política de la cultura que deja muy poco espacio para la admiración razonada y el disfrute, alejados del poder y la autopromoción.

Pero el centro medular de su revitalización del género, en realidad, reside en el ejercicio mismo de la lectura crítica. Porque ¿qué lee Sicardi cuando lee? ¿Qué escribe después? Para empezar, tiene un talento imponderable para presentar el argumento de una ficción, el plan de una obra, su tema central o su materia. Las síntesis son ya una versión microscópica de la lectura, labrada en la filigrana de los adjetivos con los que califica a los personajes o los procedimientos, en el modo en que anuda causalmente los motivos o los sucesos, en las fórmulas económicas (aforísticas casi) con las que, interesada y estratégicamente, condensa líneas que luego la crítica despliega y crean en el lector la urgencia incontenible del libro. A veces señala allí mismo genealogías, distancias, aires de familia. No alardea con referencias decorativas a otros autores y

otros libros, sino que compara y contrasta para acercarse más a la singularidad del que está leyendo. Porque lo que desvela a Sicardi de ahí en más es arbitrar todos los recursos disponibles para caracterizar con precisión esa molécula que define al escritor, esa combinación propia de lecturas, materia y procedimientos que lo distingue (“eso que descubrió por sí solo”, según la fórmula feliz de otro británico, James Wood, o el clarísimo “La inventó” de nuestro David Viñas), para decirnos después qué aparece detrás de esa forma nueva. Véase por ejemplo el comienzo de una de sus primeros artículos: “Afanosa, audaz, extrema, callada, sólo una ristra de adjetivos que se anulan puede aproximarse a la agitada densidad de la escritura de W.G. Sebald. Cuando apareció su libro *Los emigrados* recordamos inmediatamente el comentario de Walter Benjamin sobre Proust: todas las grandes obras fundan un nuevo género o disuelven uno anterior. Nos enfrentábamos al primer escritor contemporáneo desde Beckett que había encontrado la forma de oponerse al buen gobierno de la forma novelística convencional, y empujar al realismo al autoexamen.” A veces puede describir una peculiaridad formal o una visión del mundo de la obra en una frase (“La novela es tan pertinentemente concreta, tan atenta al retratar las minucias del mundo imaginario, que su dimensión alegórica no nos afecta sino como un eco, o un fármaco que se disuelve lentamente en nuestro

metabolismo”, escribió sobre *Nunca me abandones* de Kazuo Ishiguro) y a veces le basta con un adjetivo (la ambición “tentacular” de Don DeLillo, “la prosa libre, pragmática, aparentemente desanoticiada de sus efectos literarios” de Philip Roth). Pero no sólo cuentan sus certezas, sino también, y quizá más, el teatro de sus vacilaciones frente a la extrañeza de lo que ha leído, que la lectura pone en escena como un bastidor transparente del juicio. No se enamora de sus ideas ni las suelta cual oráculos sellados que paralizan el pensamiento del otro, sino que avanza y retrocede, siembra dudas e invita al diálogo. Véase si no en este breve catálogo extraído de sus últimas lecturas: “Hacia el final, descubrimos que, como cualquier ser humano, Ravel se nos ha escapado. Pero ¿no es precisamente eso lo que nos lo ha acercado?” (“*Ravel* de Jean Echenoz”). “Esa sencillez cortante distingue a sus poemas más hondos. ¿O es la economía? ¿O la respiración?” (“*El salmón* de Fabián Casas, reeditado”). “¿No bastaba con esa audacia para el intimismo y el sentimiento trágico, vertida en una prosa inspirada, incomparablemente suelta (y, si se me permite, verdadera), única en nuestra literatura reciente? ¿La alegoría social no es innecesaria? Quizá no” (“*El desperdicio* de Matilde Sánchez”). (Porque digamos al pasar que, a diferencia de la mayoría de sus pares hombres, Sicardi lee también a las mujeres, no por cumplir políticamente con la cuota,

sino porque, frente al ineludible machismo que reina incluso entre nuestros varones más progresistas, no reduce el género femenino a las extravagantes tiempo completo, las sobreactuadamente tontas, las fálicas y las locas.)

Como se desprende de los ejemplos, Sicardi ha recuperado para la crítica la discusión sobre la intención y el valor, pero el juicio se desprende naturalmente de la lectura y no del corolario forzado de dos o tres adjetivos salpicados en el cierre. Sabe, además, que el estilo no es ornamento del pensar sino su misma sustancia y hace de la claridad un estandarte: escribe con gracia pero nunca se monta en la ola de su prosa, reduciendo a pura espuma el argumento. Con una oportuna constricción del yo, equilibra idea y goce con una lengua precisa (la claridad es enemiga del autoengaño) que se permite la deriva, sí, pero nunca pierde el rumbo del pensamiento; lo indignan por igual la mediocridad y la inteligencia autoindulgente. No hace mucho, en un desliz catártico sobre el estado de la crítica, citó estas gemas de algunos de sus colegas, que colecciona sin firma: “Siempre con la misma coherencia ideológica e inteligencia aguda, sus libros son siempre sorprendentes en cuanto a lo literario”. “A pesar de asentarse en la mirada de su protagonista, la novela logra hacer

ingresar la diversidad y la mezcla, aunque en todas las historias habita por igual un trasfondo sórdido, que, en cierto punto, también está en simbiosis con ese espacio de la ciudad.” “Novela de acción, *Springfield* contagia su ritmo en cada capítulo y logra el objetivo de entretener y pasar un buen rato. Al fin y al cabo, algo similar a lo que todos buscan cuando se encuentran entre amigos.” Sicardi se preguntaba con razón: ¿cómo confiar en el juicio literario de gente que piensa y escribe tan mal?

En este panorama desolador sus críticas descollarían sin demasiado esfuerzo. Pero no. Artículo a artículo, Sicardi intenta leer más despojado de prejuicios y mejor. Sólo cabe esperar, entonces, que no se desanime y haga escuela. Y algo más. Nadie le pide que pierda tiempo con el furor antológico del marketing juvenil ni que se inmole en el “compre nacional”, pero bien podría leer un poco más a los compatriotas de su edad. Y todavía algo más. Algunos artículos ganarían en fluidez con menos profusión de citas. Aunque pensándolo bien, entre tanta medianía y narcisismo, cómo no perdonarle que copie abundantemente, cual enamorado rendido, esa voz que lo cautiva.

ADN Cultura, viernes 17 de febrero de 2012

## Críticos de cine

Oscar Wilde decía que la crítica podía ser un arte. Pero no siempre lo es. Para acercarse a ese ideal, tiene que contar con cuatro elementos tan diferentes como los cuatro puntos cardinales: la información, el análisis, la interpretación y la evaluación.

Por Javier Porta Fouz Para LA NACION

### 1

¿Qué se puede decir de los críticos de cine, así, en general? Empecemos con una frase que se escucha con frecuencia: los críticos de cine son cineastas frustrados. Listo, ya está mal. Decir que los críticos de cine son cineastas frustrados es como decir que son rubios. Como decir que los empleados bancarios se desabrochan la corbata en el subte. Algunos seguro que no lo hacen, y hay otros que trabajan en bancos situados en calles a las que no llega el subte. Generalizando, también se puede decir que mucha gente generaliza sobre los críticos de cine. "Callate, director frustrado." Uf. ¿Si uno opina sobre algo se lo considera como a un creador de ese algo, pero frustrado? OK, quedemos así. Los hinchas de fútbol son directores

técnicos frustrados. Y los que critican a los críticos de cine son críticos de cine frustrados.

"Querida señorita Kael, dado que usted sabe tanto del arte del cine, ¿por qué no usa su tiempo para hacer cine?" Esto es parte de un mensaje que le llegó a Pauline Kael en 1963, cuando hacía crítica en radio. La estadounidense Kael –pocas pulgas, ingeniosa y veloz– contestó, entre otras cosas: "Hay una respuesta estándar a esta vieja idiotez de si-usted-sabe-tanto-del-arte-del-cine-por-qué-no-hace-películas. Uno no necesita poner un huevo para saber si el huevo tiene buen sabor." Y agregó:

Considero que la crítica es un arte, y si en este país y en este tiempo se practica con honestidad, no genera mayores ganancias que ser un cineasta de vanguardia. Mis queridos y anónimos oyentes que mandan cartas: si creen que es tan fácil ser crítico y tan difícil ser poeta, pintor o experimentador fílmico, les sugeriría que intenten ambas cosas. Quizás descubran por qué hay tan pocos críticos y tantos poetas.

Otro que consideraba que la crítica podía ser un arte era Oscar Wilde, que en *El crítico como artista* lo decía desde el título. A partir del personaje de Gilbert, Wilde provocaba: "Resulta mucho

más difícil hablar de algo que hacerlo. [...] La acción, de hecho, es siempre fácil, y cuando se nos presenta en su forma más agravada, por ser continua, y que para mí es la actividad industrial, deviene simplemente en refugio de gente sin nada que hacer".

[...]

### 3

Aire, fuego, tierra, agua. Cuatro elementos. La crítica también, para ser crítica y no otra cosa, debería tener cuatro elementos.

Uno es la información. No es, o no debería ser, el número uno, el más importante, pero empezamos por ahí porque es fácil. Por ejemplo: se habla del actor Kevin Costner. Se puede decir que dirigió películas. Que dirigió *Open Range*, que aquí se estrenó como *Pacto de justicia*. Estamos informando. Datos. Claro: hoy la información no vale lo mismo que en la década del 60, cuando en la revista *Tiempo de Cine* había una sección de fichas de películas. Hoy, abundar en información acerca de datos fácilmente ubicables con tres o cuatro clics de un *mouse* –o de pantalla táctil– puede ser considerado un despilfarro.

Otro elemento es el análisis. Análisis: disección, categorización, conceptualización. En *Open Range*, sobre todo en su

primera parte, abundan los grandes planos generales. Ya estamos analizando. Para decir lo que dijimos tenemos que saber qué es un gran plano general, tenemos que ser capaces de identificarlo.

El tercer elemento es a la vez el más difícil y el más tentador, el de mayor posibilidad de brillo y seducción: la interpretación, que se logra al ubicar lo analizado en contextos de significación más amplios. En *Open Range* podemos decir que esos grandes planos generales remiten, por un lado, a la conciencia del género *western* que tiene Costner como director. Son planos elegíacos, planos de un género que no existe más. Cada nuevo y aislado *western* contemporáneo ya no es una épica, sino una elegía. A eso ayuda la música y también la historia que cuenta la película de Costner: el fin de los pastoreos libres y la imposición definitiva de los límites en la tierra, el fin de la vida nómada de los *cowboys*. Para interpretar tuvimos que haber ubicado la película en la historia del género y en la historia del oeste de Estados Unidos.

Y por último, el cuarto elemento: la evaluación. *Open Range* es excelente, y fue una película soslayada por mucha gente (ignorada y subvalorada). Sí: evaluar es poner estrellitas. Bah, evaluar es también poner estrellitas, pero puede ser mucho más interesante que



eso. Veamos una pequeña crítica sobre un disco, para salir un poco del cine: "Uno de los lanzamientos más gloriosos en la historia, la canción del título del tres veces platino *The Final Countdown* es bombásticamente brillante, basura gloriosa, un asalto nuclear y capilar que sólo pudo salir eyectado de los vacuos años ochenta." Así empezaba la crítica del disco *La última cuenta regresiva*, del grupo sueco Europe, escrita por Doug Stone el sitio web Allmusic.com. Y terminaba así: "Se puede vivir sin *The Final Countdown* , pero ¿por qué habríamos de hacerlo?" En inglés, la pregunta es: " *but why?*". Ese cierre contundente es una evaluación sofisticada. Ese " *why?* " del final, esa pregunta breve, es una evaluación que va más allá de este disco en particular y se mete de lleno en una cuestión clave para la crítica. Volvamos a la crítica de cine. La mayor parte de las películas que vemos no son obras maestras. Podríamos vivir sin ellas (y de hecho también sin las obras maestras), pero ¿por qué privarnos de ciertos placeres que algunos reprimidos llaman "culpables"? Evaluar todo en función del metro patrón de la obra maestra consagrada —se usa mucho mentar *El ciudadano* como molde, o *Vértigo*— hace que muchos críticos nunca califiquen nada de excelente, y hace que el canon cinematográfico

permanezca pétreo. Evaluar películas es no sólo evaluar títulos en particular. Es poner en perspectiva, construir microscópicamente la historia del cine.

#### 4

Después de haber listado estos cuatro elementos, hay que decir que son condición necesaria pero no suficiente. A la crítica hay que darle forma. Si bien hay crítica de cine que se hace por radio y por televisión, concentrémonos en la más relevante: la escrita. La escritura es el quinto elemento (sepan disculpar la involuntaria referencia a la película de Luc Besson). Para que la crítica pertenezca de pleno derecho al periodismo cultural (un periodismo de cruce temático y de disciplinas, de profundización, que busca el tono del ensayo), el crítico debe necesariamente preocuparse por cómo escribir. Como decía V. F. Perkins, "el qué es el cómo". El crítico, así como se preocupa por afinar la mirada sobre el cine, debería preocuparse por afinar la escritura.

Kael era consciente: decía que no sabía lo que realmente pensaba acerca de una película hasta que terminaba de escribirlo. La escritura, entonces, no es una mera instancia de traducción del

"pensamiento previo". Lo sabía Wilde, que consideraba que el lenguaje era el padre, y no el hijo, del pensamiento. La crítica trabaja con palabras: ellas son sus materiales. No debería descuidarlas. El mejor elogio que se le puede hacer a un crítico no es "coincido con su valoración del cine" sino "a pesar de que no coincido con su valoración, me interesa cómo dice lo que dice, incluso me da placer leerlo a pesar de no coincidir con las estrellitas que les pone a las películas". Porque en un mundo ideal el crítico debería ser alguien con quien establecer un diálogo sobre el cine, alguien con quien confrontar, alguien que puede hacernos ver las películas desde otros ángulos.

## 5

Pero no vivimos en un mundo ideal: hay mandatos y recetas que se imponen, y no todos apuntan al ideal dialógico que acabamos de establecer. Otros mandatos, otras recetas. Algunos ayudan al diálogo y a la creatividad y otros los entorpecen. ¿Qué deber hacer y qué debe ser la crítica? Veamos algunas opiniones; algunas que nos gustan, otras que poquito y nada. Así como Kael y Wilde consideraban que la crítica podía ser un arte, V. F. Perkins, en *El*

*lenguaje del cine*, dice que la crítica "puede asemejarse en algunos aspectos a una disciplina artística, aunque de ningún modo son lo mismo". Este autor afirma que la crítica, al ser una actividad pública, "sólo se ocupa de aquello que puede comunicarse. Puedo sentir – agrega– que un film es coherente, pero, a menos que pueda explicar la naturaleza de su coherencia, mi sentimiento no aporta un mayor peso crítico que mi respuesta sobre el color de la corbata del héroe. [...] Un juicio crítico sólo tiene valor cuando a su vez puede ser criticado y puesto a prueba por la experiencia y las percepciones de los demás".

Perkins aclara que en la crítica tanto el juicio como la descripción y el análisis (que necesita "formular afirmaciones sobre la distribución de la retórica del film, cuya percepción es tan subjetiva") descansan sobre una respuesta personal. Para poder evitar los problemas que plantea esta respuesta personal a la percepción de los modelos o principios de organización de un film, Perkins propone que las afirmaciones de los críticos se basen en "la integridad crítica y la honestidad intelectual". En cuanto a la naturaleza provisional de los juicios, Perkins afirma que esta

característica no debe paralizar al crítico, y que éste tampoco debe dudar en mantener sus juicios "mientras sean defendibles".

[...]

## 6

A fines de la década del 50 –pero desde unas coordenadas que nos parecen más cercanas que las de La Habana de 1982– en el libro *Cómo se mira un film. Cine: conciencia de un fenómeno* (editado aquí por Eudeba) los italianos Giacomo Gambetti y Enzo Sermasi les plantearon a críticos de su país, en un momento de auge de la cinematografía italiana, la siguiente pregunta: "¿Qué es la crítica cinematográfica?". Entre las casi cincuenta respuestas publicadas pueden encontrarse aportes de interés. La crítica cinematográfica debe "comprender la película" y así "ayudar al público a comprenderla" (Umberto Barbaro). Es un "método para juzgar las películas sobre la base de un sistema estético" que no posee diferencias formales con respecto a la crítica literaria (Filippo De Sanctis). La crítica de cine es "un servicio público" que debe "ser útil al lector" en el sentido de indicarle si vale la pena mirar una película y por qué (Tullio Kezich).

¡Ay, Kezich! Sin dudar de sus buenas intenciones (ni de la tremendamente fotogénica década del 50 italiana), ese tipo de recomendaciones han probado ser de elevada toxicidad, con el tiempo. Hoy algunos esperan que el crítico les diga si la película es para "ver comiendo pochoclo", o si "es floja, pero a los amantes del género les gustará" y otras frases que se encuentran con frecuencia, demasiada frecuencia. La crítica pensada exclusivamente para guiar el caudal de público para un lado o para otro. El crítico como un vigilante que ordena el tránsito cinematográfico. El crítico que prescribe películas en una receta (con un texto-receta-fórmula). Espectadores que no se arriesgan, críticos que tampoco. Todos nos adormecemos.

[...]

*La balandra*, número 10, otoño/invierno 2015

## **¿Buenas críticas es igual a buenos libros?**

Es muy común que en revistas especializadas, suplementos o programas culturales, por no mencionar los blogs dedicados a la literatura, se vean elogiados (hasta el punto de volver imprescindible su lectura) libros escritos por autores contemporáneos que, una vez comprados por el confiado lector, llevados a casa y leídos, dejan la impresión de merecer la indiferencia en el mejor de los casos. ¿Qué compromiso hay en la escritura de una crítica literaria? ¿Responde a intereses que no tienen que ver con la calidad? ¿Cómo saber si una reseña es confiable? La balandra convocó a doce especialistas, reconocidos periodistas, autores y críticos, para que desde el ojo de la tormenta nos ayuden a “leer” a los que leen y juzgan los libros, a quienes suben o bajan el pulgar con el poder de sus palabras.

### **Daniel Gigena**

La idea de que existen libros buenos o malos me parece dudosa, es algo tan relativo. Me conformo con que haya lectores, y los críticos son lectores entrenados que pueden poner en palabras el conjunto de sentidos que una lectura crea, y que muchas veces son

nuevas preguntas más que impugnaciones o alabanzas. Sus textos pueden desalentar o entusiasmar, provocar indiferencia es lo más frecuente.

(...)

### **Mónica López Ocón**

Antes de responder sería preciso ponerse de acuerdo acerca de qué entendemos por “buen libro”. No creo que existan valores absolutos que estén más allá de la subjetividad de una época o de un individuo para establecerlo. Cuando en 1948 apareció *Adán Buenosayres* de Marechal, la crítica lo recibió con una piedra en cada mano. Hubo quien lo consideró un plagio del *Ulises* de Joyce. Sólo se alzó a su favor la voz de un joven Julio Cortázar. *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust como *Cien años de soledad* de García Márquez fueron oportunamente rechazados por las editoriales en que fueron presentados. (...)

Una crítica no es ni más ni menos que una lectura posible y, en tanto tal, no debería ser tomada nunca como un veredicto inapelable. En esa lectura se juegan concepciones particulares de la literatura, adhesiones estéticas, pertenencias a grupos, camarillas o

instituciones como la propia universidad que establece quién entra y quién queda afuera de su canon de excelencia. (...)

### **Fermín Rodríguez**

Tiendo a pensar que la crítica tiene una lógica propia, lo que no quiere decir que el crítico ocupe un lugar de objetividad o de pureza. Pero la instancia suprema del crítico, como decía Walter Benjamin, no es ni el público del mercado ni la posteridad, sino sus colegas, los escritores y los otros críticos, con quienes está en alianza o en conflicto dentro de esa guerra de posiciones que es el campo de la cultura.

En ese campo existe una lucha por imponer una lectura, por el poder de interpretar, de juzgar un libro y decir qué es literatura y qué no lo es. Antes que buenas o malas críticas en función de libros buenos o malos, hay críticas bien o mal escritas según criterios que pertenecen al género de la reseña literaria (un género menor, murmurado, marginal, al borde de lo inaudible, leído y escrito en el reverso de la palabra simple y estereotipada del periodismo).

Una buena crítica instala una incomodidad entre aquellas verdades que se imponen como absolutas. Y lo hace por medio de un

apasionado trabajo de transformación sobre la lengua del texto de un autor, provocada y desplazada para producir nuevos sentidos. Así, una buena crítica no sólo sirve para pensar la literatura, sino para pensar a secas en zonas de lo real que sólo el arte es capaz de hacer ver. (...)

### **Eugenia Zicavo**

La crítica es una actividad arbitraria: el resultado del conocimiento del crítico, pero también de sus gustos y filias. Cada uno lee desde una concepción estética, inevitablemente ideológica, del lugar que ocupa el texto como revelación u omisión de las tensiones de su época. Considerando que todos los críticos leen las obras que comentan, hay dos tipos de críticas en las que su compromiso está especialmente en juego: las muy buenas y las muy malas. Porque para recomendar o defenestrar con vehemencia hay que argumentar, comparar, dar cuenta del universo narrativo., situarlo en relación a otras obras, autores y tendencias. Son los libros que despiertan emociones fuertes los que hacen que salgan a gritar que conviene saltarse ese título o bien correr a conseguirlo. Pero mientras las reseñas negativas suponen sí o sí un compromiso por

parte del crítico, puede que detrás de una crítica más o menos positiva se esconda un libro leído a medias. No se puede hablar mal de un libro sin haberlo leído. Sin embargo, hay críticas buenas que pueden escribirse más a la ligera, sabiendo un poco del autor, otro tanto de la trama, ejercitando –en el mejor de los casos– una “lectura lateral” (práctica conocida por quienes trabajan en redacciones, compelidos a cumplir con cierres a las corridas). Son textos escritos con oficio, apenas disfrazados de crítica. (...)

### **Silvia Hopenhayn**

El ejercicio de la crítica tiene tantas escuelas como condenas. Hemingway se mofaba de los críticos tratándolos de apéndices de escritor o narradores frustrados. No me atrae esa figura, aunque pueden existir críticos que la representen. Prefiero pensar la crítica como un “texto cautivo” o renovarla con Roland Barthes, infiltrando poesía en la teoría literaria, aireando el ejercicio de la misma. En este sentido, si combinamos lectura y escritura en fascinado encuentro, vemos surgir (¿rugir?) un texto “crítico” como el de Alejandra Pizarnik sobre el libro *La condena sangrienta*, de

Valentine Penrose. Una verdadera recreación del texto original, una inmersión en la obra de la que se extrae algún tesoro. (...)

### **¿Qué es una crítica honesta?, por Elsa Drucaroff (fragmentos)**

Aunque parezca mentira debo decir que una crítica honesta es una crítica que leyó el libro. Se publican muchas críticas sin leer los libros. (...)

Una crítica honesta se propone dar a quien lee un servicio, no exhibirse. Pone al libro criticado en el centro, no a sí misma. (...)

Una crítica honesta nos ayuda a saber si el libro nos interesa incluso cuando no le gustó a quien la escribe.

Una crítica honesta trabaja inductivamente. No llega al libro para comprobar una deducción previa como por ejemplo “qué superficial es, ya que es masivo”, “qué bueno es porque lo escribió Saramago”.

Una crítica honesta es generosa. Se abre a lo que el libro propone y no lee buscando el erro, deja que los errores, si los encuentra, se presenten por sí mismos. (...)

Carme Font, *Cómo escribir sobre una lectura. Guía práctica para redactar informes editoriales y reseñas literarias*, Barcelona, editorial Alba, 2007.

### **La reseña literaria**

Una reseña es una presentación, escrita u oral, de la opinión que se formula sobre un texto literario. Esta presentación debe estar argumentada, es decir, debe justificarse sobre el mismo texto estudiado. La función de una reseña, o crítica literaria, es analizar una obra para que el lector se forme una opinión crítica de la misma, tanto si ya la ha leído previamente como si no. El objetivo también puede ser determinar si la obra reseñada merece la pena ser leída.

Una reseña, por ser una opinión formada por un lector experto o crítico literario (en cuyo caso, idealmente, debería mencionar el marco teórico según interpreta la obra), conjuga la subjetividad del autor de la reseña con su conocimiento técnico y teórico de la literatura. Además, debe escribir la pieza con claridad expositiva, un estilo y una voz propios. Muchos autores consideran

que una auténtica reseña literaria (no el resumen de una obra) es un género en sí mismo.

Aunque toda reseña implica el ejercicio de una crítica literaria, hablamos de “una crítica” propiamente dicha cuando la extensión y la profundidad supera los límites sucintos de una reseña. En este caso, la crítica se valora estética y literariamente como un discurso creativo en sí. Su finalidad no sería presentarnos únicamente las claves del texto analizado y su marco teórico, su comparación con otras obras o incluso su ideología subyacente. Una crítica literaria despliega un segundo discurso estético paralelo al original, y algunos teóricos, como Roland Barthes, consideraron que la crítica es equiparable creativa y literariamente a las obras sobre las que se escribe.

En la actualidad, la reseña y la crítica literaria se consideran géneros de la literatura porque estas reinventan e infunden un nuevo sentido a la obra de partida. Por tanto, podemos afirmar que un crítico literario es un escritor de literatura.

Pero ¿qué debe transmitir una buena reseña o crítica literaria? ¿Cómo se articula en torno al texto base?

Una reseña o crítica literaria debe constar de tres partes principales:

a) Planteamiento, donde se sitúa la obra en tiempo, espacio, se habla brevemente de la obra y se exponen parcialmente los aspectos argumentales y temáticos del libro, o los aspectos que sean más llamativos de ésta. Partiendo de la base de que una reseña nunca es una exposición detallada ni evidente del argumento de una obra, siempre se deben proporcionar unos referentes informativos o de contenido del texto original, de lo contrario el lector de la reseña, que no ha leído necesariamente el libro, se pierde y la crítica cojea. En ocasiones, resulta difícil para el crítico decidir qué información sobre el contenido incluir o no en la reseña. O incluso cómo ordenarla para que no desvirtúe el sentido original de la obra ni el objetivo de la crítica. (...)

No olvidemos dos aspectos importantes cuando leemos o hacemos crítica: 1) Toda reseña es una exposición argumentada de la opinión de un crítico literario, por tanto, no deja de ser una valoración subjetiva. No olvidemos que muchos autores consagrados de hoy en día recibieron críticas demoledoras en su época y fueron unos “incomprendidos”. La percepción de lo que es “bueno y

correcto” en literatura cambia con el paso de los siglos... ¡y tal vez e las décadas!

2) Una reseña debe ser justa y respetuosa, nunca maleducada.

(...)

b) Argumentación: una vez planteados, el autor de la reseña opina críticamente sobre la obra. Es decir, expone los puntos que a él le parecen más flojos y más acertados de la obra, y argumenta por qué lo son. En ocasiones, si el libro destaca negativa o positivamente, sólo se incluyen sus aspectos positivos o negativos que la definen.

Aquí pueden hacerse comparaciones con otras obras, otros autores, incluir citas del original y adentrarse en los entresijos de la creación de la obra reseñada. Un libro puede ser original por la construcción de sus personajes, por la trama, por el lenguaje, por los temas... pero, a diferencia de un informe, en una reseña se debe argumentar sin delatar demasiada información sobre el contenido de la obra (recordemos que el fin último de una reseña es animar a la lectura de ese libro o desaconsejarla), y además esta debe escribirse en un lenguaje literario. (...)

(Considerar, además, que) hay críticas escritas con un lenguaje más formal que otras, al igual que existen libros con



distintos registros literarios, pero todas ellas deben guardar una unidad literaria indivisible. Hay reseñas que incluyen abundantes vulgarismos y lenguaje informal, y otras que son un ejercicio de corrección y habilidad estilística. Algunas incluyen información sobre el autor de la obra para acercarnos a la misma, y otras no. Sea cual sea nuestra opción a la hora de escribir o leer una reseña, debemos tener en cuenta que ésta siempre se amolda al medio en el cual se publica. No es lo mismo publicar una crítica en una revista literaria de culto que otra en una publicación minoritaria alternativa dirigida a un público joven, por ejemplo. Al igual que las obras literarias, el crítico debe conocer la audiencia de su reseña y el medio en que se publica antes de empezar a escribir.

c) Conclusión: la última parte de una crítica literaria o una reseña se dedica a juzgar globalmente la obra teniendo en cuenta los elementos estudiados y argumentados en la parte de la argumentación. Una crítica literaria o reseña pueden ir más allá del análisis experto de un texto y emitir un juicio, una opinión formada, sobre la calidad de la obra, ¡y en ocasiones es lo único en lo que se fija el lector de la reseña! Existen conclusiones escuetas que casi se

parecen a un eslogan, como, por ejemplo: “Sólo apta para adictos a los videojuegos y enfermos de las nuevas tecnologías” (Álex Gil sobre *Jpod*, de Douglas Coupland, en *Qué es leer*, nº 114, octubre de 2006).

Y conclusiones que dejan un poso de curiosidad en el lector y que se escriben de forma casi poética:

“Cuenta la historia de una mujer que dibujó un círculo de tiza en el claro del bosque para luego hundirse allí, en completo silencio, como una gaviota en el fondo del cielo (Delfina Tiscornia, *Mientras la noche avanza*, *Revista Latidos*, diciembre de 1999).”

Sean cuales sean nuestras preferencias como lectores de reseñas o como autores, la conclusión siempre debe mantener el tono y el mismo estilo literario del inicio y la argumentación, y ofrecer brevemente un resumen de lo más destacado de esa obra. En ocasiones, el autor exhorta al lector a leer o no ese libro.

Algunas críticas alteran constantemente el orden clásico de inicio, argumentación y conclusión recurriendo a un lenguaje informal o una perspectiva original. Aunque, por lo general, este tipo

de reseñas van dirigidas a un público concreto y resultan “frescas” a ojos del lector, no siempre ofrecen una perspectiva compacta de la obra. (...)

Uno de los errores más frecuentes en una reseña es presentar percepciones subjetivas como si fueran obviedades o hechos contrastados, cuando en realidad no lo son.

Cuando se lee o se escribe una reseña, tanto si la valoración de la obra es positiva como negativa, hay que tener en cuenta que el resultado de la lectura es subjetiva y la opinión individual formada de una persona. Una reseña no es una sentencia. (...)