

SEBASTIÁN LACUNZA

El periodismo explicado



Página 2

Por OSVALDO QUIROGA

La vigencia de Armando Discépolo

Página 3

Por ALAN PAULS

El mono en el remolino de Selva Almada

Página 4



télam
AGENCIA NACIONAL
DE NOTICIAS

SLT

WWW.TELAM.COM.AR

SUPLEMENTO LITERARIO TÉLAM | REPORTE NACIONAL

AÑO 6 | NÚMERO 309 | JUEVES 2 DE NOVIEMBRE DE 2017

Periodismo de Sonia Budassi
y *Pensar el Periodismo*
de Sebastián Lacunza,
son dos libros recientes que
ponen en foco los secretos
y mentiras de este oficio:
mientras uno lo muestra a través
de las crónicas y devela
las miserias de los escribas
en los medios de comunicación,
el otro intenta desentrañar
sus lazos con el poder a partir
de varias entrevistas a
editores de los diarios
nacionales.

EL BRAZO VERBORRÁGICO DEL PERIODISMO

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www

De un tiempo a esta parte los únicos libros que valen sobre periodismo en sentido general—es decir, sobre la historia y el presente del oficio periodístico—suelen recopilar trabajos acumulados en años de colaboraciones o hacer feña del árbol caído y anunciar una y otra vez, paradójicamente, la casi nula compatibilidad que, en estos días de stories, apps, trending topic y animales sueltos, puede haber entre ese bendito oficio y el milenar formato del libro impreso. Es así como hoy sería impensado que, entre las novedades de cada mes, se colara en las librerías una de esas obras como *La paja en el ojo ajeno* de Pablo Chacón y Jorge Fondebrider o *Periodismo y literatura* de José Acosta que se proponían percibir tanto el trabajo del periodista como en sus condiciones laborales e incluso su relación con la producción literaria.

Es en ese sentido que el libro *Periodismo* de Sonia Budassi se parece a abrir una puerta, a saber, buscar en los intersticios lo que casi no se distingue por la impaciencia del *postperiodismo primmediato*. Y es que en esa sinuosa agonia del viejo oficio que estaba hecho más con compromiso y con cuerpo que con la versátil ubicuidad marketinera y sintética de hoy, hay también mucho para contar. Aunque el advenimiento de esas historias no signifique necesariamente una toma de posición, ni un ultimátum ni un diagnóstico ni mucho menos un correr desesperado para no quedarse afuera de eso que, por definición, siempre está cambiando. Es decir, lo que propone este libro de Budassi es dar cuenta también de nuevas relaciones entre el periodismo de hoy y la literatura contemporánea: usar la trastienda del trabajo periodístico como motor narrativo o, quizás lo contrario, pararse desde la plataforma de la ficción para dar cuenta, sin la urgencia de ningún el reloj, del presente periodístico.

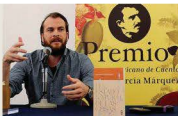
Porque así como Budassi se desempeñó durante muchos años como editora de la revista web *Infinita*, *Periodismo* es su historia del oficio. Es un libro que puede leerse como un conjunto de crónicas acerca de la precarización del trabajo periodístico.

SIGUE EN LA
PÁGINA 3



El escritor español Alejandro Morellón ganó el IV Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez —dotado con us\$ 100.000— por su obra *El estado narco de las cosas*. De este modo, Morellón (Madrid, 1985) se convierte en el primer español en recibir el galardón y se impone a los otros cuatro finalistas: el cordobés Federico Falco, la boliviana Liliana

Colanzi y los mexicanos Daniel Salinas Basave y Soledad Puértolas. En su fallo, el jurado presidido por Alberto Manguel destacó que "el tono" del escritor español es "convinciente, occurrente y eficazmente irónico", al tiempo que señaló que "la metáfora que reside en sus argumentos fantásticos refleja con gran exactitud nuestras preocupaciones cotidianas".



ENTREVISTA A SEBASTIÁN LACUNZA

El periodismo explicado

Sebastián Lacunza (Buenos Aires, 1972) reúne en *Pensar el periodismo* entrevistas a editores de diarios argentinos que trazan una perspectiva coral sobre el desarrollo del oficio desde las redacciones, y lo hace indagando en la trama de intereses contruidos en los medios de comunicación. El periodista contó que empezó a trabajar para el libro, en el que asegura que "la discusión sobre el periodismo es un texto que nunca terminamos de escribir", mientras dirige el *Buenos Aires Herald*, que después de 141 años cerró en julio de este año. "Nació a la vida adolescente con la democracia y me di cuenta que la política exigía lealtades que no estaba dispuesto a sostener, y tuve claro que mi meta era el periodismo", explica sobre su llegada a un oficio que hoy ejerce en *Radio 10*, después de haber trabajado meses sin cobrar en *Radio Del Plata*. *Pensar el periodismo*, publicada por Ediciones B, consta de dos partes: una en la que traza un panorama de las problemáticas actuales del periodismo nacional e internacional y otra en la que hay entrevistas a Hugo Alcandada Mon, Julio Bruschtin, Julio Blanck, Gustavo Cirelli, María Seoane y Jorge Sigal, entre otros.



¿Qué fue lo que más te llamó la atención después de hacer las entrevistas?

Hay un punto en común y es la noción de desangelización del periodismo de los últimos años. Al que dice editores que han estado muy en contra del kirchnerismo como Gustavo González o Reynaldo Roberts. El debate de los últimos años también tuvo esta cara positiva que valoraron casi todos los entrevistados. También me llamó la atención que hay algunos que son muy optimistas y otros muy pesimistas sobre el futuro del periodismo en relación a las nuevas tecnologías. Lo que ninguno sabe es cómo se financia y cuál va a ser la moneda que va a activar la rueda del periodismo. Creo que tenemos que asumir que hay un cambio de lenguaje, de rutinas y ante

La trama de los intereses que construyen los medios gráficos de comunicación es explicada en *Pensar el Periodismo*, Sebastián Lacunza, ex director del recientemente desaparecido *Buenos Aires Herald*, entrevista en este libro a editores de diarios argentinos para revelar de alguna forma reflexiva los límites de las redacciones.

esta realidad no tenemos que vulgarizar nuestra profesión, pero tenemos que asumir los nuevos lenguajes. Esto implica aprender a escribir en ese lenguaje, cambiar de rutina de horarios, incorporar lo audiovisual al texto. Es un debate que hay que dar.

¿Cómo ves la relación entre periodismo y redes sociales?

Se abren muchos interrogantes a la hora de ver cómo sigue el periodismo. Las nuevas tecnologías forman parte de la caída del trono que vino atada a la pérdida de rentabilidad. Las empresas periodísticas de algún modo se lumpenizaron y la pérdida del trono viene por la pérdida de credibilidad y el cambio en la lógica del negocio, por el aspecto político, por ese famoso mural que decía "nos meañ y Clarín dice que llavee". Después de 2001 los medios entraron en la bolsa del descrédito. Pero también jugaron las nuevas tecnologías porque hoy tu editorial, que antes era el sermón de la montaña, ahora es un texto que un tipo de periodista o un periodista en twitter desmenuza. Lo comparo con otro editorial tuyo y te pone en evidencia. Entonces esa pérdida del trono es multifacética, tecnológica, económica y política.

Señalás la oferta de diarios que

hay en Buenos Aires comparada con otras ciudades latinoamericanas. ¿A qué obedece esto? ¿Se puede sostener?

Obedece a una tradición de la Argentina que ha tenido medios gráficos líderes y más potentes que el resto de Latinoamérica. Sobre la sustentabilidad, desde que salió el libro ya hay un diario menos, lo que es dramáticamente gracioso. Yo hasta último momento llamaba a los entrevistados y a gente de los medios para que en el libro estuviera actualizado. Lo logré con todos menos con el *Herald*, ya que el libro salió a la calle en la misma semana en la que el diario pasó a ser semanario.

Entre las entrevistas hay un ex funcionario (María Seoane) y un actual funcionario (Jorge Sigal).

Ambos saben qué es lo que fortalecerá a los medios públicos y se concentran con limitaciones políticas. Tienen sus explicaciones para dar cuenta de por qué no se lleva a cabo la política de medios públicos que trasciende gobiernos y miradas políticas, que equilibre el mercado de medios. Cuando hablo de equilibrar pienso en cuánto valdrían medios públicos que ante casos con versiones tan distintas tuvieran una autoridad y una potencia tal que permitieran pensar algunas cosas.

¿Cómo pensás el rol del Estado en ese contexto?

El Estado no es solo un regulador de instantes y si no es un actor preponderante del ecosistema de la comunicación, los riesgos son graves. Vamos a una situación muy fuerte de concentración económica de quienes tienen los caños, los conductos, los satélites y de quienes tienen los contenidos. Ayer una versión indicaba que Facebook quería cobrar la tenencia de un perfil público. La contracara es que *Clarín* tiene la posibilidad de tender redes, producir contenidos, organizar su grilla, dar telefonía móvil.

Después de este trabajo ¿cuáles dirías que son los desafíos del periodismo?

No siempre convivimos con lo que la difamación y la comprobación de una información no tuvieran ninguna consecuencia sino que por el contrario invitaran a la expansión del disparate. Algo que me llama la atención del caso Maldonado es que estamos en la era de periodismo para creyentes en la que la sucesión de grandes falsedades, operaciones o impericias extremas, como la sucesión de versiones sobre Maldonado en *Guaileguychú*, que estaba en Chile, en San Luis, no tienen ninguna consecuencia. Por ejemplo, Jorge Zoccolillo inventó para *TX7* que estuvo en Bagdad y cuando lo detectaron le pidieron que no escriba más y le hicieron juicio. Hoy detectan una falsedad y al día siguiente te dan la posibilidad de publicar otra y la publican en tapa. Un desafío para los trabajadores de prensa es animarnos a contradecir los prejuicios del público, es decir "lo que el público espera de", desde ya el desafío, el gobierno, la fuente, pero también animarnos a no darle el plato cocinado que el público nos reclama. Es difícil sostener una línea que nos permita contradecir las ansias desmesuradas de los públicos. Otro es aprender a escribir en un nuevo lenguaje o construir un nuevo lenguaje con los cambios en las condiciones de producción y de lectura.

La escritora chilena Nona Fernández obtuvo el premio de literatura Sor Juana Inés de la Cruz por su novela *La dimensión desconocida*. La obra fue premiada por un jurado compuesto por Daniel Centeno (Venezuela), y Cristina Rivera Garza y Eduardo Antonio Parra (México), que consideró que el libro "consigue mostrar las emociones de toda una nación con respecto a un pasado

nagro y acaso vergonzoso". Nona Fernández nació en Santiago de Chile en 1971. Es actriz y escritora. Ha publicado el volumen de cuentos *El Cielo* (2000); las novelas *Mapocho* (2002), *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007), ambas ganadoras del Premio Municipal de Literatura; *Fuencalida* (2012), *Space Invaders* (2013) y *Chilean Electric* (2015).



El brazo verborrágico



→ JUAN PABLO BERTAZZA

VIENE DE LA TAPA

Las pantallas en un canal de primera línea que constituyen una especie de educación brutal, ese tiritío que bajo el eufemismo de "medida" los compañeros de redacción tienen que atravesar ante el desmentidamiento de la empresa en cuestión, la odiosa indispensable para alcanzar el "objetivo", metonimia que refiere a ese jugador del pueblo que parece tan cálido como elusivo y al que se quiere entrevistar a toda costa, la despedida de un trabajador que funciona casi como una segunda familia, el soborno del mundo de la publicidad y los obstáculos del trabajo en la calle son algunos de los temas que contienen, a su vez, problemáticas más específicas como la precarización de las pantallas y el viejo y retorcido concepto del derecho de piso, cuestiones de género vinculadas con el machismo del periodismo deportivo, palabritas tabú que no pueden ser nombradas en algunos medios como "transgénero", el reinado progresivo pero permanente de la web y las redes sociales ("eso que apareció como el rumor de una mina de oro en los westerns yanquis") o el fantasma de ese gran orson del "retiro voluntario", que, al mismo tiempo que condensa una pavorosa cantidad de experiencia tímica casi como una acción bursátil.

Pero, por otro lado, *Periodismo* funciona también como una serie de cuentos aparentemente autobiográficos o al menos plantados en la primera persona que tienen como unidad común el asunto del periodismo. Relatos ágiles que hacen converger el vértigo de las redacciones con la pausa de la literatura y que entre el egoísmo y la solidaridad, anclados casi todos los relatos en la época inmediata anterior a la crisis del 2001, reflexionan sobre distintas decisiones de la profesión en un interesante cruce de lo íntimo—la conciencia de la protagonista—y lo público—el día a día en la cocina del llamado cuarto poder—.

Ese juego de claroscuros, de extremos que se tocan, aparece en varios pasajes del libro pero sobre todo en el capítulo dedicado a la asamblea de los trabajadores donde también se ve la descripción con la acción: "Este ambiente pegajoso se lleva bien con la agitación inconducente de ir y volver al dispensar en el medio del oscuro pasillo que da a los baños, al descanso fumador de la escalera, al sobrechequeo improductivo de mails y redes sociales. Dispersos y lentos remolinos de diversidad. Fran y yo aprovechamos el tiempo y actualizamos el blog. Nada personal ni prosa propia: los comunicados salen de asamblea delineados por los delegados y con ciertas acotaciones de los compañeros más activos, aunque nunca falta algún silencioso que deja de serlo y piden se agregue un nuevo pedido o último momento".

En *Periodismo*, dicho sea de paso, convive el registro más llano de las redacciones con relimpagos de lirismo que Sonia Budassi (autora de *Los domingos son para dormir*, *Mujeres de Dios*, *Apache*, *En busca de Carla Trévez* y *La frontera impenetrable*) emplea, por ejemplo, para describir diciembre: "Ese mes radiante que vuelve la soledad de los solitarios más pesada por brillante y los momentos irreconformables más pesados por resaca". Con una prosa tan sencilla, sencilla y fotográfica.

De la misma indeterminación—ensuavada por el propio diseño de tapa que disimula con su verde pastel a un mono con navajitas que encuestra bastante que decir entre los márgenes de la resistencia y el sometimiento, y que entremezcla léxico solemne (el verbo "cominar") con lograditas gambetas retóricas como esa de "brazo verborrágico", este libro parece sacar buena parte de su potencia.



→ OSVALDO QUIROGA

Es sabido que el valor del dinero en el capitalismo es el corazón de una manera de vivir y de ver el mundo. Como cualquier contemporáneo, Armando Discépolo también lo supo, de ahí que en sus obras ocupe un lugar clave. Los atormentados personajes discépolianos suelen soñar con un mundo que no tienen. Muchos de ellos bajaron de los barcos cargados de ilusiones buscando una tierra prometida. Pero la realidad fue otra. Terminaron hacinados en conventillos y trabajando para sostener cierta miseria cotidiana.

Amanda y Eduardo, en la excelente versión de María Laura Laspi, responsable también de la puesta en escena, que se presenta en Tadrón Teatro, está enfocada en el lugar de la mujer en un universo de hombres. La directora lo dice en el programa: "No es únicamente la historia de un amor. Es, más bien, una historia sobre el sometimiento, en donde el dinero es la fuerza que lo impone. El mundo que construye Discépolo en esta pieza es una tierra hostil, donde la palabra no tiene valor, donde no hay lugar para el amor ni para el deseo".

Con sutileza, valiéndose de un elenco de admirables intérpretes, la directora construye un universo en el que el medio tono se impone con fuerza dramática. La excelente composición de Magdalena Parlo, en el papel de Amanda, capaz de pasar del desgo impetuoso al rechazo y la resignación, es uno de los más sólidos puntales del espectáculo. Por otra parte, Piero Anselmi, en el papel de Eduardo, parece un personaje escapado de un texto de Roberto Arlt. El es el pobre, el pobre, tan castigado de Arlt, como si mismo Arlt lo hubiera sacralo a ella de su inminente descenso en la escala social. Amanda está presa en las redes de su madre, pero sobre todo en sus propios condicionamientos sociales. El deseo no puede abrirse paso

en un universo tan codificado. El erotismo siempre ruptura, libertad, apuesta a la vida. Amanda lo intenta, pero el peso de los otros es más fuerte. Condensarse a la infelicidad es no ser inferior al deseo propio.

Amanda y Eduardo, desde la escenografía, el vestuario, el diseño de iluminación y la música original, es una oportunidad para reflexionar también sobre la actualidad de este texto que combina la intimidad de una historia de amor con el certero, y quizá cruel, apunte social.

Es asombrosa la vigencia del teatro de Armando Discépolo. *Matos*, *Babilonia*, *Relevo* o *El orgánico*, entre otros, crearon un estilo que hoy tiene tanta vigencia como cuando nació en la década del '20. Se trata del grotesco criollo, que viene a ser la interiorización del sainete. Lo que era divertido en el género chico criollo, donde el patito del conventillo se transformaba en el escenario de historias livianas, en el grotesco adquiere carácter dramático. Familias enteras hacinadas en pequeñas piezas veían como sus sueños se desmoronaban bajo el peso de la realidad. Chicas que se prostituían para traer el pan para los padres, oficios que desaparecían en el camino de cierto progreso que nunca llegaba a los seres de carne y hueso. Todo eso, y mucho más, se hace visible en las obras de Discépolo. El idioma que se habla suele ser el coccoliche, mezcla de la lengua original del inmigrante y un castellano que no se terminaba de aprender. Los quehaceres del lenguaje mostraban también la dificultad para adaptarse al país que los recibía pero que no les brindaba la tan ansiada prosperidad. David Viñas, en *Grutesco, inmigración y ficción*, relaciona el aluvión inmigratorio que se produce en las primeras décadas del siglo con una forma dramática, la del grotesco criollo, que expresaba esa misma realidad.

ranzada de los que llegaron al Río de la Plata en busca de mejores horizontes. Conviene aclarar que las obras de Discépolo no sólo reflejan ese momento histórico. Van mucho más allá, de ahí que podamos hablar de la vigencia del dramaturgo. Meses atrás se hacía en Buenos Aires una versión de *Relevo* protagonizada por Osmar Nuñez. En la recepción contemporánea lo que advertimos es un discurso de fuerte carga ideológica. Discépolo cuestiona un modo de vida que ubica el dinero y la mercadería por encima de cualquier otro valor. Muestra el machismo y la resignación de la mujer en un universo en el que su rol se limita a lo encierro en las paredes de la habitación donde vive con toda su familia o a la explotación de lo que es sometida en el parque industrial. En el peor de los casos figura la prostitución femenina, que en las obras de Discépolo suele desarrollarse con la complicidad no dicha del propio núcleo familiar. ¿O no es prostitución que la propia madre favorece la relación de Amanda con un hombre rico elegido como el destinado a salvar a la familia de la ruina?

Se ha dicho hasta el cansancio que el creador del grotesco ha sido Pirandello. Sin embargo no es mucho lo que tiene el grotesco criollo de Pirandello. Esas relaciones suelen ser forzadas. Lo único en común es la existencia de un mundo hostil en el que el hombre, para subsistir, necesita esconderse detrás de distintas máscaras. Y esas máscaras lo llevan, más temprano que tarde, a cierta tragedia personal, reflejo de un fracaso social tan inculcable como real.



AMANDA Y EDUARDO, DE ARMANDO DISCÉPOLO

"Módico moderno. Vanguardia y revolución", una exposición sin precedentes en Argentina que reúne más de 170 obras de 60 artistas entre los que se destacan Frida Kahlo, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Leonora Carrington y Rufino Tamayo, como un panorama de las diferentes propuestas estéticas que tuvieron lugar en México en la primera mitad del

siglo XX, se inauguró en el Malba. La apertura de la muestra coincidió con la celebración del Día de los Muertos, tradición azteca que se remonta a la época prehispánica, por lo que se instalará hasta el sábado 4 un gran altar en la explanada del museo, para recordar a los fallecidos, festejo que simboliza la visita de las almas a sus seres queridos.



EL LIBRO DE LA SEMANA

→ ALAN PAULS

El mono en el remolino

Werner Herzog, cineasta de las mil vidas, nos acostumbró a la superposición de que el cine vale menos como arte que como "experiencia", y menos como experiencia general, indeterminada, que como la más sacrificial (y alemana) de sus versiones: el vía crucis exótico. Fueron *El y Fitzcarraldo* (1982), su estrella *psycho* (Klaus Kinski) y sus orgullosos indios aguarnas, los que reinventaron el género "notas de rodaje", hasta entonces reservado a la avidez de periodistas y especialistas, de cara a unos años 80 que se jactaban de haber canjeado por siempre la experiencia por los simulacros.

Apartir de *Fitzcarraldo* (que retomaba en clave alemana el antecedente de *Apocalipsis ahora*), las notas de rodaje—en forma de diario del autor, *Conquista de lo intímido*, memoir cinematográfica, *Mi encargo íntimo*, o documental, *Burden of drama*—imprimen al cine, y no solo al de Herzog, un giro conceptual peculiar, paradójico: sólo los rodajes épicos, las películas-cátsirotros, las hazañas bigger than life, las enormes empresas fallidas merecen ser honradas por el género, pero al mismo tiempo toda película, aun la más placida y controlada, en la medida en que está atravesada por la contingencia, orilla el desastre y corteja siempre su propio derrumbe. La fetichización del pathos como gran afecto del hacer cine es el correlato de la idea según la cual el cine es el campo del accidente por excelencia. La *Zama* de Lucrecia Martel tenía todo para entrar en ese club de películas heroicas. El proyecto era



La narradora Selva Almada, testigo privilegiada del rodaje de la película *Zama* de la cineasta Lucrecia Martel, deja de lado las peripecias del largometraje, para profundizar sobre las historias que se fueron tejendo durante la filmación de esta obra inspirada en la novela del mendocino Antonio Benetto.

ambicioso (tanto o más que el que venía a suplantar, *El eterno*), en el que Martel había trabajado en vano casi dos años) representaba un salto fuerte en la trayectoria de su directora (primera adaptación literaria, primer contacto con el "cine de época", primer film "internacional"), mezclaba en su cast a estrellas y directores de teatro con indios quim y no actores y se filmaría largamente en locaciones remotas, de clima y geografía poco confiables para una industria como el cine, tan obsesionada con la previsión. Eso, sumado al ethos de Martel, gran embajadora del controlrealismo—que en esa época, además, lidiaba con una enfermedad complicada—, prometía uno de esos banquetes épicos que ni el periodista más anti morbo se daría el lujo de rechazar. La misión, por suerte, no recayó en un periodista sino en una escritora, una que—como Martel, "que nunca levanta la voz" pero a la que "todos escuchan cuando habla"—nada desdén más que el énfasis y la espectacularidad. De las muchas incoherencias que el rodaje de *Zama* padeció, Selva Almada recupera en su libro una sola: los treinta centímetros de pantano podrido, "con olor a bicho", donde "un auto se hundiría hasta las manijas", que había que atravesar—en un acoplado tirado por un tractor—para llegar a uno de los sets de filmación. Y da por terminada la cuestión. Eso—que además le interesa por su dimensión material, para ejercer ese naturalismo materialista que es casi su sello, no tanto por su dimensión épica—es todo lo que hará *El mono en el remolino*. *Notas del rodaje de Zama de Lucrecia Martel por el mito de Zama como desafío extremo* (que ya existe, dicho sea de paso). Mala noticia para los adaptadores de la época, pero buena para los lectores: hay que decirlo, se fundió en una fe en la omisión que pocos cultivan tanto como la propia Martel. Titulando su crónica *El mono en el remolino*, alusión a la escena emblemática de la novela *Zama*, de Antonio Benetto, que Lucrecia

Martel omite con insolente desparpajo en su película, Almada anuncia el modus operandi del libro que el lector tiene entre manos y también la afinidad fuerte que ese modus tiene con la poética de Martel, tan intensa por todo lo que da a ver y oír (en el caso de *Zama*, un pasado virreinal concebido como ciencia-ficción o como liserjía) como por todo lo que escamotea. Se trata, en efecto, del método del fuera de cuadro. Puesta a "cubrir" el rodaje de *Zama*, Almada asume una perspectiva exterior: es sensible y está atenta a todo lo que le sale al cruce, pero de algún modo es insensibilizable. Es evidente que la aventura del cine (su mística, su fanatismo, su "a todo o nada") no la conmueve. Pero tampoco la seduce el gesto de desmitificarla poniendo en evidencia su lado B, sus trasiedades pintorescas o reveladoras, la parte hundida del iceberg que podría contradecir (o al menos matar) el glamour de la copia final. El rodaje, para Almada, es solo un pretexto para el ejercicio de una mirada al sesgo, identificada con lo menor, que acepta el objeto que le han encargado documentar con la condición de 1) apagarle todos sus encantos a priori; 2) negarle todas sus jerarquías intrínsecas; 3) traducirlo al lenguaje de una lírica socio-etnográfica que es la suya (y no necesariamente la de *Zama* de Martel).

De modo que Almada deja de lado la película, las peripecias del rodaje, y se dedica al verdadero fuera de cuadro, el fuera de cuadro del fuera de cuadro: todo lo que sucede alrededor, a los costados, después del rodaje. La fascina todo lo que no es el cine: la vida precaria y como en sortina de los pueblos donde se filma (Empedrado, Derqui), las historias de

vida de los extras (indios quim, curanderas, bañistas) o los locales que merodean la filmación (la pareja de santafesinos varados en Derqui, que, como Zama, "no consiguen irse"), los paisajes excesivos, las invenciones exasperadas del hablante, las voces (de quienes no clarifican en el film), incluso los espectáculos modestos, menores, con que el fuera de rodaje o por momentos compete con el rodaje (la sesión de fotos de una quinceañera en el estudio del hotel donde se hospeda el equipo). Del rodaje, en el fondo, lo único que le interesa a Almada es todo lo que se le resiste, y todo lo que podría interferirlo, invadirlo, incluso malograrlo. A menudo describe las escenas del film como si fueran escenas de un relato ficticio, omitiendo el marco del rodaje, que solo irrumpe cuando algo arruina la toma (y la vuelve explícita como toma). El trompe l'oeil es su treta de narradora; la fruición con que consigna los accidentes aguafestados—el motor de la Zanella, los ladridos de los falsos caniches de Chiche y Miriam, las camionetas de los acopiadores de pescado de Derqui—, el silencio de lo poco que el cine, incluído así, teniendo todo cerca, tiene para decirle. Salvo cuando el cine se pone a inventar personajes. Aunque también allí la inseducibilidad de Almada es implacable. Porque los personajes que la fascinan no son los de la ficción del film ni los de la realidad del rodaje sino otros, más pílidos y sutiles, que sólo existen en el idioma propio del cine, un idioma idiosincrático que una escritora de tan buen oído como Almada, aun con todo el recelo que la deja del mundo del cine, no podía dejar de escuchar: personajes como "Vestuario", "Utillería" o "M. Guillón" que *El mono en el remolino* rescata en un par de frases felices como avatares de las alegorías medievales: "Utillería improvisó un piletón tipo dentro del río"; "Vestuario le dijo bien claro: raya al medio, así tiene que quedar, bien chaito".